

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016
Varia

François Amy de La Bretèque, *le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*

Paris, Armand Colin, 2015

Alain Corbellari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5141>

DOI : 10.4000/1895.5141

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 220-222

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Corbellari, « François Amy de La Bretèque, *le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5141>

© AFRHC

François Amy de La Bretèque, *le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, 2015, 223 p.

François Amy de la Bretèque est connu depuis longtemps comme le spécialiste des représentations du Moyen Âge au cinéma. Auteur de nombreux articles, ce n'est qu'en 2004 qu'il a publié aux éditions Champion la synthèse attendue depuis longtemps, fruit de plusieurs décennies de recherches, *l'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, ouvrage monumental de plus de 1200 pages issu d'une thèse d'État dirigée par Jean Dufournet et Roger Odin. Ce livre s'est aussitôt imposé comme une référence incontournable : listant 290 films allant de l'aube du cinéma à l'horizon de l'an 2000, il articulait de manière exemplaire une partie théorique trapue, où l'auteur montrait qu'il était aussi à l'aise en critique cinématographique qu'en études médiévales, et des chapitres thématiques qui éclairaient avec un remarquable sens de la synthèse l'évolution des principaux sujets et motifs qui balisaient son champ de recherche. Il évitait ainsi à la fois les pièges de l'abstraction (en portant une attention soutenue aux réalisations cinématographiques singulières), de la sèche nomenclature (en restant toujours attentif aux articulations historiques, idéologiques, techniques qui structuraient son propos) et de la hantise de l'exhaustivité (occasion peut-être d'une des futures bibles d'Hervé Dumont...), ratissant néanmoins un champ suffisamment large pour qu'on n'ait à déplorer aucune omission significative.

Onze ans plus tard, il nous offre, en 200 pages, un condensé de ses recherches qui cumule les avantages d'être plus maniable, mieux illustré (même si les illustrations sont uniquement en noir et blanc), légèrement recadré et, subsidiairement, beaucoup moins entaché de coquilles (quoi qu'il en reste quand même !) que le volume de Champion. Si ce dernier reste indispensable, le cinéophile plus pressé pourra déjà faire son miel de ce *Moyen Âge au cinéma* où l'on peut gager qu'il ne manquera pas de découvrir, ou de redécouvrir avec un regard neuf, des films dont la variété, remarquable, est revendiquée comme telle

par de La Bretèque. Celui-ci propose en effet au début du chapitre 5 une mise au point qui nous montre qu'il ne tombe pas dans les travers d'un thématisme stérile. À la question « Y eut-il un genre spécifique “film moyenâgeux” comme il y eut un genre “western” désignant les films consacrés à la conquête de l'Ouest ? » (p. 66), il répond par un non catégorique et précise que « définir un genre par la période de référence ou par la zone géographique concernée est insuffisant dans beaucoup de cas. Les chercheurs sont aujourd'hui d'accord sur l'idée qu'il faut à la fois des caractéristiques de contenu et des récurrences de forme, sans compter des traits communs dans les conditions de production » (*id.*). Nonobstant cela, de La Bretèque défend son objet en arguant précisément de l'intérêt à déployer la variété des traitements cinématographiques dont a bénéficié une époque à laquelle il fixe des limites claires, allant de l'avènement de la féodalité (IX^e siècle) à l'aube de la Renaissance (XV^e), et en la restreignant logiquement à la seule civilisation pour laquelle cette périodisation fait sens : l'Europe occidentale. Ce faisant, il parvient presque à nous offrir sur ce corpus assez restreint et dans le nombre de pages limités qui lui est alloué, un abrégé de l'histoire du cinéma puisque l'on croiera, chemin faisant, rien de moins qu'Eisenstein, Lang, Dreyer, de Mille, Welles, Olivier, Rossellini, Bergman, Pasolini, Huston, Bresson, Rohmer et Tarkovski, pour ne citer que des réalisateurs absolument majeurs. De surcroît, de La Bretèque ne s'est pas contenté de condenser son ouvrage de 2004 : d'abord, il recompose son plan, en proposant, après le binôme théorique-thématique du premier ouvrage, une progression que l'on pourrait dire « intentionnelle » ou « épistémologique », qui fait se succéder très intelligemment les premiers essais, le cinéma « patrimonial » qui trouve son apogée durant l'entre-deux guerres, le formalisme d'un Dreyer ou d'un Eisenstein, l'âge d'or de l'« epic » hollywoodien, sa remise en cause par la modernité de l'après-guerre, puis par le point de vue critique des années 1960 et 1970 (sous la double variante de la parodie démystifiante et de la déconstruction

idéologique), la vogue de la reconstitution archéologique dans les années 1980 et enfin le post-modernisme, caractérisé par une utilisation multifonctionnelle et volontiers décontextualisée des éléments que de La Bretèque appelle « moyen-âgeux » (« médiévalisant » me semblerait plus adéquat) et dont il trouve des précurseurs dès 1941 (*la Couronne de fer* de Blasetti), voire 1939 (le *Quasimodo* de Dieterle – et pas « Dierterle » ! –, même si cette évocation semble davantage résulter de l'admiration particulièrement professée par de La Bretèque pour ce film qu'il n'hésite pas à qualifier – p. 190 – de « l'un des plus beaux du corpus moyen-âgeux » et qu'il avait sans doute de la peine à classer).

Notons que de La Bretèque analyse dans son nouvel ouvrage des films qui n'apparaissent pas dans le premier, soit qu'ils aient été trop récents pour y figurer (*Kingdom of Heaven* de Ridley Scott, *le Monde vivant* de Green, présent dans la liste de l'ouvrage de 2004, mais non commenté alors), soit qu'une délimitation géographique (*Andreï Roublev* de Tarkovski) ou chronologique (*les Vikings* de Fleischer) un peu trop restrictive du corpus l'ait alors dissuadé de les y intégrer. De fait, on pourrait aussi se demander si l'exclusion de films arabes dont le chronotope est contemporain de notre Moyen Âge (comme *le Collier perdu de la colombe*, ou *le Destin* de Chahine, qui comprend, de fait, quelques allusions à la transmission de l'œuvre d'Averroès dans l'Europe chrétienne du Moyen Âge) est totalement justifiée, mais cela reste un détail marginal et l'on ne se plaindra certes y pas ici de l'absence des films de samourais ! Songeant à l'idée de Jacques Le Goff d'un « très long Moyen Âge » (d'ailleurs rappelée p. 4), on peut en revanche se poser la question de l'extension de nombres de remarques de De La Bretèque à des périodes plus récentes. Prétexter de ce que « son action est post-médiévale » (p. 178) pour exclure *le Retour de Martin Guerre* de Daniel Vigne de la discussion est à la fois rigoureux et frustrant, car le *xvii^e* siècle de *Martin Guerre* reste très médiéval. On pourrait même aller plus loin en se demandant si, au moment où, plutôt qu'une influence expression-

niste ou néo-réaliste, de La Bretèque évoque de manière convaincante « une résurgence de l'esprit du cinéma suédois d'extérieurs des années 1910-1920 » (p. 111) sur *le Septième Sceau* de Bergman, on ne pourrait pas évoquer *le Trésor d'Arne* de Stiller dont le début de *xviii^e* siècle n'est pas non plus sans tendre vers un certain Moyen Âge.

Rappelons par ailleurs que la somme de Dumont sur le cinéma antiquisant mord assez allègrement sur l'époque barbare et byzantine, offrant ainsi quelques compléments utiles au corpus de De La Bretèque, dans une époque que celui-ci s'est interdit d'aborder, bien qu'elle soit communément considérée comme le début du Moyen Âge.

Malgré la passion qui anime de La Bretèque pour son objet, il s'interdit du mieux qu'il peut de laisser trop apparaître sa subjectivité et, plutôt que d'émettre des réserves sur des films qu'il jugerait moins réussis que d'autres, il tente toujours de trouver des raisons d'apprécier des œuvres selon lui injustement méconnues ou dévalorisées. Ainsi aux « eisensteiniens purs et durs » qui estiment qu'avec *Alexandre Nevski* « le cinéaste toujours novateur serait rentré dans le rang », il montre qu'« il n'en est rien » (p. 62) et le prouve par une aussi brève que savante synthèse sur la géométrisation sans faille de l'espace du film. Du *Cid* d'Anthony Mann, il affirme que ce film, « mal reçu à sa sortie, apparaît avec le recul du temps, comme l'un des grands monuments du cinéma moyen-âgeux » (p. 83), en déployant une analyse qui met en évidence la maîtrise des codes du western épique. Son goût des productions hollywoodiennes est d'ailleurs patent : il va jusqu'à trouver le *Prince Valiant* d'Henry Hathaway, (1954, d'après Harold – et non Harald – Foster) « très bon et très dynamique » (p. 83). Mais l'ascétisme de Rossellini le séduit bien plus encore : les *Onze Fioretti de François d'Assise* lui semble un film miraculeux, et il voit dans la plus longue (et la plus baroque : l'influence du co-scénariste Fellini est ici évidente) de ses scènes, celle du tyran Nicolas, « un des rares moments de cinéma qui donne un sens à l'idée de conversion » (p. 97). À propos du *Septième Sceau*, commençant par observer qu'« on peut reprocher

au film de Bergman son côté théorique, cérébral » (p. 106), il tourne l'objection en éloge en tirant parti de sa formation de médiéviste : « Mais après tout même ce reproche d'abstraction peut se retourner à l'avantage du film : le récit allégorique ne fut-il pas une de grandes formes narratives de l'Occident médiéval (*le Roman de la Rose*, par exemple) ? » (p. 107). Chemin faisant, de La Bretèque adoucit aussi quelques jugements de son précédent livre : sévère en 2004 pour le (certes très austère !) *Voyage étranger* (sorti en 1992, et non en 1991) de Serge Roulet (« Faute de la conviction et de l'ardeur que l'on sent sous la glace chez Bresson, sa tentative courageuse ne convainc pas. Son Alexis janséniste et agnostique nous laisse indifférent », 2004, p. 197), il estime aujourd'hui que « Serge Roulet [– et non Roulet ! –] réussit la gageure de présenter une encyclopédie crédible de ce que pouvait être l'existence dans une communauté monastique à cette haute époque » (p. 213).

Ce dernier film est évoqué dans la conclusion qui, plutôt que de clore le propos, l'ouvre, par le commentaire rapide de quelques films récents, sur un possible avenir du cinéma médiévalisant : délaissant ici la catégorie syncrétique du post-moderne qui était l'objet de son dernier chapitre, de La Bretèque tend ici à renouer avec une certaine « modernité » presque minimale : *la Jeune Captive* de Philippe Ramos (2011) et *Orléans* de Virgile Vernier (2013) dépouillent Jeanne d'Arc de son aura héroïque ; *le Voyage étranger* met en abyme, on l'a vu, une ascèse radicale ; *Silvestre* de Monteiro (1982) « recrée un Moyen Âge rêvé, réinventé par l'imagination populaire » (p. 214) ; et le mot de la fin est laissé au déconcertant *Monde vivant* d'Eugène Green (2003), sorte de conte de fée pour adolescents qui récrit *le Chevalier (r) au lion* de Chrétien de Troyes, et qui, « à mi-chemin de Bresson et de Rohmer [invente] à son tour ses propres solutions » (p. 216). En fin de parcours, de La Bretèque, qui a montré qu'il savait apprécier et comprendre des films d'esthétiques extrêmement diverses, rompt donc résolument des lances pour un cinéma d'auteur exigeant voire expérimental.

Rectifions en passant deux petites bévues ; p. 44, il nous est dit que le médiéviste Gustave Cohen est mort en déportation, ce qui est heureusement faux : Cohen a passé la Seconde Guerre mondiale en Amérique du Nord et est revenu à la Sorbonne après la Libération ; p. 47, de La Bretèque (le confondant sans doute avec Welles ou Polanski) attribue à Laurence Olivier un *Macbeth* : le lecteur aura de lui-même corrigé en *Hamlet*.

On regrettera aussi, mais c'était sans doute là une contrainte de la collection, l'absence d'une bibliographie (il y a toutefois un index des films) et la modestie des notes qui réduisent parfois les références au strict minimum, quand elles ne les évaluent pas complètement.

En définitive, de La Bretèque allie à un degré rare, intelligence, finesse et érudition. Tirant le meilleur des savoirs (cinématographiques, historiques, littéraires, sémiotiques) qu'il met en dialogue, il propose tant dans sa somme de 2004 que dans sa synthèse condensée de 2015 un modèle de lecture transversale d'un objet esthétiquement, historiquement et sociologiquement complexe. Évitant l'impressionnisme comme la dérive jargonante, et sans jamais céder à la tentation d'hypostasier son sujet (ce qui lui permet de transcender l'apparent arbitraire de son choix thématique), il nous propose une magnifique leçon d'herméneutique comparée qui apporte une pierre essentielle aux études, aujourd'hui très florissantes, de « réception » du Moyen Âge dans la modernité.

Alain Corbellari

Jean-Michel Durafour, L'Homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative, Aix-en-Provence, Rouge profond, collection « Débords », 2015, 160 pp.

Cet ouvrage de Jean-Michel Durafour, agrégé de philosophie aujourd'hui maître de conférence à l'Université Paris-Est, s'inscrit à première vue dans un « genre » important de l'édition en cinéma : celui des courts livres centrés sur une analyse de film. Plusieurs éditeurs y ont consacré des collections entières : « Film Classics » au British